

LA SUERTE DE HAMLET EN ESPAÑA ENTRE 1772 Y 1900

Ángel Berenguer
(Universidad de Alcalá)

No debe resultar sorprendente la incomunicación que se establece entre Inglaterra y España en el terreno del teatro durante los siglos XVIII y XIX. Es la continuación de una confrontación antigua entre ambos estados, marcados por su parecida constitución política (son mosaicos constituidos por diversas nacionalidades), y su completa disimilitud de objetivos históricos, sociales y religiosos durante los siglos de su mayor esplendor cultural.

Todo ello es, en realidad, el reflejo de unas relaciones complejas y encontradas que no hacen sino recrudecerse desde el repudio de Catalina de Aragón por su esposo Enrique VIII. En efecto, hasta el siglo XIX, las relaciones entre los estados son el reflejo fiel de su ausencia también entre las grandes familias aristocráticas y financieras, los profesionales y los artistas, si exceptuamos los años de colaboración intensa contra Napoleón, y los exilios personales o generalizados en distintas épocas de disenso y persecuciones religiosas o políticas. En el plano histórico los objetivos encontrados abarcan la disputa colonial, el desarrollo de su influencia europea, los objetivos imperiales encabalgados, y la lucha entre el catolicismo y la nueva mentalidad protestante.

Tan singulares circunstancias, acontecidas entre países en gran medida vecinos, estuvieron agravadas por la competencia naval y los choques en las concepciones imperiales de ambos mundos en conflicto, tanto que la Guerra de Sucesión de España (1700-1713), el posterior Tratado de Utrecht y la cuestión de Gibraltar, fueron en sí un problema más que se añadía, y lamentablemente de larga duración en sus efectos...¹

Desde la implantación del orden renacentista durante el siglo XVI, con sus nuevas definiciones de tiempo y espacio, se conforma una mentalidad nueva, ajena a los principios que sustentan el católico imperio español, y se empieza a imponer un orden europeo de nuevo cuño.

Sería vano suponer que el complejo y bien diferenciado sistema mental que se desarrolla en la distinta historia medieval de dos países como España e Inglaterra, no influirá el conjunto de principios en que una y otra sociedad habrían de modelarse para confrontar el mundo moderno.

¹ LUNA, Juan J., "El coleccionismo de pintura británica en España", en *Pintura Británica: de Hogarth a Turner*, Madrid, Museo del Prado, 1988.

Mientras en Inglaterra la corona sobrevivió a fuerza de acuerdos y negociaciones (que, a veces, ni siquiera le perdonaron la vida), y la unificación británica se realiza como un resultado de consenso y fuerza, en un delicado y (a veces) mortal equilibrio, la España renacentista hereda un estado de cosas bien distinto.

El sistema de valores que acuña la Edad Media Española responde al de una situación fronteriza, guerrera y autoafirmativa. En ella, la supervivencia está ligada a la lucha, la decisión osada, y una furia que contrasta con el complejo sistema de valores (religiosos, económicos, sociales) coexistentes en la organización urbana española. Los valores del honor, la valentía, los principios inalterables, la defensa ciega de un punto de vista, la desconfianza del acuerdo y la negociación, son moneda en curso de valor absoluto e incuestionable entre las clases dirigentes españolas, cuya mentalidad se entroniza como valor universal en amplias capas de la sociedad.

Paralelamente, el descubrimiento y la conquista de América, las guerras europeas y el orden imperial establecido por España durante todo el siglo XVI, confirman a los españoles en el carácter central de su cultura y el valor incuestionable de sus principios.

Naturalmente, en el terreno de la producción cultural se realiza una obra de primera importancia que va desde la formación del orden escénico renacentista por Torres Naharro, hasta la literatura mística, pasando por la realización de la primera novela moderna por un escritor que quiso ser dramaturgo y no pudo ser poeta.

Depositaria del mayor poder político y militar del sur de Europa, España consideraba provincias naturales de su imperio, o áreas también naturales de su orden, a las repúblicas italianas estableciendo con ellas una relación de excelente simbiosis, cuyo carácter resulta parecido al que hoy define las relaciones entre los Estados Unidos de América e Inglaterra.

En estos términos conviene situar el problema que nos ocupa. La suerte de Hamlet en España está ligada, precisamente, a la enumeración apresurada que precede. Para comprender mejor la poca influencia de la tragedia de Hamlet en España, conviene establecer factores históricos, teatrales e ideológicos, que parecen afectar la suerte de *Hamlet* en España, desde que tenemos noticia suficiente de sus representaciones ².

1. FACTORES HISTÓRICOS

Amén de las consideraciones que preceden, conviene recordar que las relaciones entre Felipe II y la Inglaterra Isabelina podrían resumirse en el

2 Para completar el trabajo que aquí propongo, me han sido indispensables los dos volúmenes de Alfonso Par que constituyen su estudio de *Las Representaciones shakespearianas en España*, Madrid y Barcelona, 1936. En ellos encontrará el lector algunos de los datos manejados en este trabajo. En las citas apreciará, en adelante, como PAR, (volumen) I ó II, (página) 1 (o la que corresponda).

episodio de la Armada Invencible, cuyo 400 aniversario celebramos el año 1988. Hasta 1604 (es decir, casi 20 años más tarde y siendo ya Felipe III rey de España) no se reanudan las relaciones diplomáticas entre ambos países.

Precisamente en la recepción del nuevo embajador español, don Juan Fernández de Velasco (condestable de Castilla y León) a quien el rey James alojó en Somerset House, el palacio de la reina, actuó su compañía de teatro en la que Shakespeare era uno de los "compañeros actores" ³.

¿Qué ambiente teatral encontró el embajador español en la City, y cómo podría compararse con el que dejaba en Madrid?

La organización teatral isabelina era extremadamente ágil (teatros de invierno -como el Blackfriars-, o de primavera y verano -como el Globe-), y existía sobre todo con características de empresas artesanales, cooperativas de inversores (Shakespeare era accionista de ambos teatros) y de actores, con algunos empresarios algo más sofisticados ⁴.

En España, por el contrario, la aparición del Corral de Comedias representaba la creación de una verdadera industria teatral de primer orden. Las obras tienen que atraer al público y los autores deben estar preparados continuamente para aprovechar el fracaso de una comedia y colocar la suya en las tablas del corral, con una celeridad propia de la producción industrial: *en menos de horas veinticuatro, pasaron de las musas al teatro* dice de algunas suyas Lope de Vega, el productor número uno de este enorme mercado de consumo teatral ⁵.

Ello tenía como consecuencia que la traducción y adaptación de obras extranjeras (es decir, exteriores al área de influencia del imperio español) fuera difícil, y, más aún, tan casi inexistente, en un sentido estricto y actual, como las series televisivas europeas continentales en los grandes canales de la TV norteamericana.

3 Véase lo que, en relación con la llegada del nuevo embajador español, relata SCHOENBAUM, S., en su *William Shakespeare, una biografía documentada*, Barcelona, Argos Vergara, 1985, p. 259.

4 SCHOENBAUM, op. cit., p. 270 y ss.

5 Además de los trabajos publicados por Othón Arróniz (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977), John Vairey, y N. D. Shergold (*Teatros y Comedias en Madrid: 1600-1650*, Londres, Támesis, 1971) en los que se puede encontrar bibliografía abundante sobre el tema que nos ocupa, puede consultarse el trabajo de Jonh J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: EL Corral del Príncipe, 1583-1774*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983, donde se hallará también bibliografía. Las historias generales del teatro español (incluso la última e ingente publicación de Taurus, Madrid, 1988, coordinada por Díez Borque, *Historia del Teatro en España*), no resuelven adecuadamente la cuestión del espacio del teatro, que algunas ni siquiera plantean, a pesar de los acercamientos, más descriptivos que otra cosa, de Noel Salomon o René Andioc. Parece que el reciente descubrimiento de un auténtico y primitivo (1601) Corral de Comedias en Alcalá de Henares, podría replantear la cuestión e interesar en ella, desde un punto de vista específicamente teatral, a los historiadores del teatro español.

2. FACTORES TEATRALES.

Desde la decadencia española, irremediable ya en el siglo XVIII, tenemos documentación bastante fidedigna de las representaciones de *Hamlet* en España.

En efecto, entre 1772 y 1900 (años cruciales para comprender los valores manejados por la sociedad española durante su mayor caída y aislamiento), *Hamlet* se representa en Madrid catorce veces y veintiseis en Barcelona. Es decir, una media de una representación cada diez años, lo que no estaría mal si todas las demás características de estas representaciones se quedaran ahí ⁶.

Sin embargo, debemos señalar que en esos casi 130 años algunos historiadores del teatro español distinguen tres períodos de influencia:

La influencia francesa (1772-1836)

La influencia romántica (1836-1856)

La influencia italiana (1856-1900)

En los veinte años del primer período encontramos solamente dos representaciones en Madrid (1772 y 1825), que fueron un fracaso de público, y ninguna en Barcelona ⁷.

Por otra parte, la obra que se ofrece es siempre una traducción de la versión de Ducis, y nunca una traducción del original, aunque Shakespeare goza del aprecio de los autores neoclásicos españoles ⁸.

Durante los siguientes veinte años, en plena efervescencia romántica, y apoyado por Böhl de Faber, Donoso Cortés y Blanco White, el autor inglés no obtiene mayor audiencia con la tragedia de *Hamlet*. En efecto, sólo recogemos una representación del célebre monólogo de la obra en Madrid, durante la presentación del actor francés Laferrrière en 1852, como parte de su más amplio "tour de force". Así pues, no se puede hablar, en puridad, de ninguna representación de *Hamlet* completa en Madrid o Barcelona durante estos 20 años en que aparecen ya actores de primera importancia y compañía propia, como Julián Romea, quien expresamente ignora la tragedia de Shakespeare en su repertorio, porque "no interesa al público". Así pues, en los 85 años de estos dos períodos se representa dos veces *Hamlet*, si bien nunca la tragedia de Shakespeare ⁹.

Las cosas cambian drásticamente en el tercer período, ya que la obra se representa once veces en Madrid y veintiseis en Barcelona. Aunque el número de representaciones parecería indicar un éxito inesperado de *Hamlet* en España, conviene aclarar algunas circunstancias importantes que nos

⁶ PAR, I, 18-21, 70.

⁷ PAR, I, 21-23.

⁸ PAR, I, 17.

⁹ PAR, I, 17 y ss.

daban la medida exacta y el alcance de estas representaciones ¹⁰.

En efecto, *Hamlet* se dispara desde la primera representación de la "verdadera tragedia" de Shakespeare realizada en Madrid por el actor italiano Rossi, en su lengua y no en español. La primera representación de Rossi (muy introducido en la vida intelectual española, amigo de Bécquer y otros escritores) es un fracaso. El italiano repite *Hamlet* dos años más tarde y consigue un éxito sonado, que parece interesar a los actores españoles del momento por el posible "interés" de la obra.

Como consecuencia, Antonio Vico (en 1872) presenta una nueva versión española de Coello, en la que el héroe shakesperiano es más español que inglés: es resuelto, atolondrado, fingidor, etc.

Dominan, sin embargo, desde entonces las representaciones italianas de *Hamlet* en España (seis de las once efectuadas en Madrid y doce entre las veintiséis realizadas en Barcelona por su autenticidad y calidad. No obstante, los actores españoles continúan dudando del autor inglés y encargan arreglos y refundiciones (que, a veces, cambian substancialmente el carácter del personaje), a escritores de segunda categoría, más atentos al factor económico de su trabajo que al componente artístico de la tragedia inglesa. En efecto, dramaturgos de tercera fila como Sellés o Díaz Cobeña firman los arreglos que llevarán al escenario algunos primeros y desaprensivos actores como Vico, Calvo, Thullier, la Guerrero...¹¹

En Barcelona, además, se producían versiones humorísticas de dudoso gusto, que ponían en solfa así a Shakespeare, como a sus importadores en España, los actores italianos que, en verdad, fueron quienes impulsaron la presencia de *Hamlet* en los escenarios españoles. Así, se suceden versiones jocosas (como *Hamletto, princhiipe de Val-licarca*) en la ciudad condal, mientras Madrid recibe con entusiasmo, en 1899, la representación de *Hamlet* que trae, de París, Sarah Bernhardt.

De todos modos, conviene señalar dos cuestiones de interés en lo que se refiere a la representaciones de *Hamlet* durante los últimos cuarenta años del siglo XIX en España.

En primer lugar son las compañías italianas quienes lo imponen. En especial, Rossi, pero también Ristori, Salvini, Giovanni, Emmanuel, Virginia Reiter, Ermete Novelli y Olga Gianni, etc ¹².

Por otra parte, el mayor éxito de *Hamlet* (en versiones españolas desastrosas, en italiano, en tono de humor, o como sea) se acumula en un periodo histórico que se caracteriza por la introducción y puesta en marcha

10 PAR, II, 7 y ss.

11 PAR, II, 9.

12 PAR, II, 7.

en España, y particularmente en Cataluña, de la mentalidad burguesa y el desarrollo de una tímida revolución industrial.

3. FACTORES IDEOLÓGICOS.

Al referirnos a los factores históricos debemos recordar las enormes diferencias entre la Inglaterra de Shakespeare y la España de Cervantes. Turgueniev ha precisado bien el carácter antagónico de Hamlet y don Quijote, como también lo han sospechado no pocos expertos en uno y otro personaje. A partir del momento en que se procede a la identificación del carácter nacional (o internacional en un determinado período histórico-social) con un personaje imaginario, debemos aceptar que la España contemporánea de Shakespeare había realizado un verdadero "tour de force" (Segismundo, Don Quijote, Don Juan y el alcalde de Zalamea...).

El problema de *Hamlet* en España puede también porvenir de las coincidencias externas con algunos de estos prototipos:

- Hamlet está cerca de Don Quijote en algo aparentemente superficial: padecen enajenación, lo que justifica su desmesura, y recuperan una cordura que vuelve las aguas a su cauce y produce la muerte del héroe.

- Hamlet, como Don Juan, programa su destino, que sólo puede ser alterado por la aparición de un fantasma. Con ellos queda en evidencia la incompetencia circunstancial de la justicia humana...

- Como Segismundo, Hamlet vive a la deriva en un entorno familiar lamentable, y ninguno encontrará una explicación adecuada a la injusticia dramática que los marca. Difieren, entre otras cosas, en que el problema de Hamlet es su puritano protestantismo, que no puede aceptar el arrepentimiento y la reparación del honor, y su total falta de conciencia de la razón de Estado, tan presente en el héroe de Calderón.

- El honor, como concepto, es la base del arquetipo *democrático* que se formula en el *Alcalde de Zalamea*. Hamlet está obsesionado por la degradación de su madre casada con el asesino de su padre. En el concepto de honor de Pedro Crespo, si hay boda no hay mancha, con lo que Hamlet debería haber sido más comedido al examinar la *situación* de su madre, ignorante del crimen cometido en su esposo, y legalmente establecida en la cama del nuevo rey.

Al margen de estas consideraciones puntuales, conviene recordar que un tema central de *Hamlet* es la descomposición del estado (*algo huele a podrido en Dinamarca*), lo que en la España de los siglos XVII, XVIII y XIX, se convierte en una afirmación sangrante en plena decadencia de un país algunos de cuyos monarcas (Carlos IV, Fernando VII, Isabel II...) son una prueba viva del desastre político y social que Shakespeare achaca a Dinamarca.

Ello se corresponde perfectamente con la manipulación de la conciencia nacional llevada a cabo, en esos siglos, por las fuerzas conservadoras de la Iglesia, la Nobleza y la Monarquía en España. La podredumbre política acumulada por siglos de impenitente decadencia, harían políticamente muy desaconsejable una reproducción tan realista del contexto español, como la que unas posibles representaciones de *Hamlet* habrían podido poner de relieve en los escenarios de España.

Sin embargo, parece evidente que el fracaso de esta tragedia de Shakespeare en España, no sólo sería el resultado de sutiles disquisiciones aducidas por un espíritu censor, sino que el desastroso historial de sus representaciones, que acabamos de exponer, aclara sin ningún género de dudas el disgusto que *Hamlet* producía en el público español que era, al fin y al cabo, quien debía o no comprar las entradas con que aseguraría el mantenimiento habitual de esa u otra obra en la cartelera.

No se trata, sin embargo, de un problema que afecta a toda la obra de Shakespeare, puesto que *Otelo* (quizá era de esperar) obtiene éxitos y reposiciones continuas así en Madrid como en Barcelona durante el mismo período de tiempo ¹³.

Se podría pues pensar que *Hamlet* no gusta a los españoles porque representa una mentalidad opuesta a la que se acuñó en el Siglo de Oro y se mantuvo como creencia inexcusable en la decadencia española. En efecto, el personaje de *Hamlet* expresa toda una mentalidad que está en la base de la concepción del mundo definida como anglo-sajona: examina la realidad, analiza la información, establece bien su verdad, planifica su acción, actúa según esa planificación pese a quien pese, va hasta el final que se propone, y considera el destino (favorable o no) como un factor imprevisto cuya valoración es deleznable.

De este modo, el carácter de *Hamlet* se confunde con la realización eficaz de su propia planificación y no puede, en ningún momento, volverse atrás, perdonar, perdonarse. Es, al contrario de don Quijote, un héroe sin marcha atrás, sin posibilidad de atrición, que no puede sobrevivir al acto de justicia que él mismo ha diseñado y realizado.

La sangre que, sin duda, corre por las venas de *Hamlet* es ajena a la que circula por los cuerpos de los españoles, que en ocasiones históricas más propicias para la planificación y el análisis se han separado cuidadosamente del héroe inglés que aquí nos reúne.

En realidad, *Hamlet* es los 40 años del franquismo ha estado en muy pocas ocasiones en los escenarios españoles y siempre como repertorio espectacular. En los últimos 14 años de transición política a la democracia, *Hamlet* sólo ha aparecido en un par de ocasiones y de un modo tangencial. La

¹³ PAR, II, 8.

última vez, en Madrid, con la representación del excelente espectáculo de Bob Wilson *Hamletmachine*, el héroe trágico consiguió el más aparatoso titular en un periódico prestigioso del país: El más aburrido espectáculo del mundo".

Se podría pensar, quizás, que *Hamlet*, en España, está destinado siempre a ser silencio.

